

Recebido em: 19 de março de 2018
Aprovado em: 30 de junho de 2018
Sistema de Avaliação: Double Blind Review
RPR | a. 15 | n. 2 | p. 67-83 | jul./dez. 2018
DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v2i0.1645>

A MATÉRIA NARRATIVA DE O REINO DE GONÇALO M. TAVARES OU A TIRANIA DA NORMALIDADE

LA MATERIA NARRATIVA DE EL REINO DE
GONZALO M. TABARES O LA TIRANÍA DE
LA NORMALIDAD

Altair Teixeira Martins

Doutor em Letras (Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Brasil).
Professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Porto Alegre/Brasil).
E-mail: altairmartins75@gmail.com.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma leitura dos livros que compõem a tetralogia de Gonçalo M. Tavares chamada *O reino* (*Um homem: Klaus Klump; A máquina de Joseph Walser; Jerusalém e Aprender a rezar na era da técnica*). Partindo de uma perspectiva da estranheza do universo criado pelo autor e da possível ligação com Kafka, sobretudo no que se refere à “parábola sem chave” apontada por Walter Benjamin, o texto discute os romances do autor português sob a perspectiva de uma narrativa sem história e sem geografia, cujo universo, modulado pela força, ilustra de modo mais eficaz as marcas do comportamento social na pós-modernidade: o renascimento do terror sob a máscara da ordem numa época de saturação da democracia.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares. Romance contemporâneo. Pós-modernidade.

RESUMEN

En este trabajo se presenta una lectura de los libros que componen la tetralogía de Gonçalo M. Tavares llamada *O reino* (*Um homem: Klaus Klump; A máquina de Joseph Walser; Jerusalém e Aprender a rezar na era da técnica*). Desde la perspectiva de la extrañeza del universo creado por el autor y la posible relación con Kafka, especialmente con respecto a la “parábola sin llave” apuntada por Walter Benjamin, el texto analiza las novelas del autor portugués desde la perspectiva de un relato sin historia y sin geografía, cuyo universo, modulado por la fuerza, ilustra de manera más eficaz las marcas del comportamiento social en la posmodernidad: el renacimiento del terror bajo la máscara del orden en una época de saturación de la democracia.

Palabras-clave: Gonçalo M. Tavares. Novela contemporânea. Postmodernidad.

1 DO QUE É FEITO *O REINO* DE GONÇALO M. TAVARES

Cumprimos ordens neste fim de mundo, mas talvez elas não mais se sustentem porque já não existam os senhores que as ordenam ou um mundo onde uma ordem executada faça sentido. Talvez Gonçalo M. Tavares crie reinos e bairros, seus novos gêneros literários, para aí mostrar, pelo paradigma de realidade que a literatura permite construir, a ordem de sentido que nos faz fracos ou fortes. Afinal, se o sentido de uma obra de arte está nesse fundar-se um mundo, este é o sentido dos quatro romances que compõem *O reino*, de Gonçalo M. Tavares, na ordem em que apareceram – *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém*, *Aprender a rezar na era da técnica*¹.

O reino pode ser lido como um espaço simbiótico, palco e ação. Nesses quatro livros funda-se um lugar de realojamento das circunstâncias humanas (a opressão e o terror, a força e a fraqueza, sobretudo). Trata-se, por isso, de um espaço marcado pela indefinição da história e da geografia, modulado pela força: “A vergonha não existe na natureza. Os animais sabem a lei: a força, a força; a força. Quem é fraco cai e faz o que o forte quer.” (KK, p. 12).

Um homem: Klaus Klump, o princípio de *O reino*, merece uma tese, a de que o humano se acentua nos momentos de guerra, quando a violência se banaliza e o gesto da indiferença torna-se normalidade. Por isso um helicóptero é a bandeira de um país, o país sem contornos, dinâmico pois não localizável, terreno de efervescência humana onde se fundarão as demais narrativas: “O mundo às vezes amputa um braço dos homens que estão do lado de fora da janela. Vê o mundo, o mundo tem uma lâmina.” (KK, p. 13).

Quando a guerra atinge a tipografia do editor de livros Klaus Klump, sua ambição torna-se perturbar os tanques. A guerra também afeta sua mulher, Johana, que passa a cuidar com mais atenção da mãe, a louca Catharina. A invasão da guerra é simbólica: embora Klaus (de origem rica) julgue que “uma invasão não existe enquanto não entrarem no nosso dinheiro”, invade-se a linguagem, as famílias, roubam-se máquinas de café, estupra-se Catharina (que aguardará, apaixonada, o retorno do estuprador), instalam-se outras músicas nas casas, prende-se Klaus, agora militante, e na prisão, baba-se na sua nuca. Johana acabará amante do militar Ivor (depois de ser “visitada” por vários soldados). Os corajosos se escondem num bosque. Há uma tempestade semântica, e o sentido se perde, acentuando o que pode haver de pior numa guerra:

As coisas femininas da cidade tornaram-se agressivas. As pernas das raparigas perderam a importância. Não há profissões, mas as habilidades aumentaram. Os

¹ A fim de facilitar as citações, utilizo aqui o seguinte código de referência: (KK) para *Um homem: Klaus Klump*, (JW) para *A máquina de Joseph Walser*, (J) para *Jerusalém* e (RT) para *Aprender a rezar na era da técnica*.

homens tornaram-se primitivos, mas cada um é um general com sua estratégia. Os dias não são diários. Os dias são divididos em meses: a manhã e a noite são dois mundos e um pode visitar o outro violentamente (KK, p. 42).

À narrativa desse caos, vê-se que a realidade é uma construção maldosa, e a prova é que um mundo de ação, no qual a reflexão é fraqueza, instala-se como novidade. Trata-se de um mundo essencialmente humano, de um humano esgotado, e por isso lembra tanto as atmosferas de Kafka. Como bem atesta o casamento do paralítico Clako com Emilia, o homem e a coisa mantêm crises similares:

Porque agir é estar próximo das coisas e ouvir é estar afastado das coisas. Alguém que apenas ouve nunca será considerado um intruso no mundo, a Natureza não se sentirá ameaçada. [...] e o que ameaça a Natureza são as acções: os momentos em que os humanos abandonam a audição, e mesmo a linguagem do discurso, e passam a querer falar com o sentido do tacto: o único que pode alterar as coisas. [...] Qualquer cão mesquinho mijaria nas pernas de um homem altamente inteligente, mas imóvel (KK, p. 95-96).

Quando a guerra acaba, ao menos externamente, o empresário Leo Vast parece até temer os tempos de paz:

Leo Vast não parava a tempo de se impedir de pensar que deitar Clako para o lixo seria tão fácil e tão desprovido de luta ou oposição como deitar uma mesa ou uma cadeira pela janela. E perguntava-se: um homem que ao ser deitado para o lixo não resiste, pertence a que espécie viva? (KK p. 106).

Como lugar de modulação da força, o universo aberto pela trajetória de Klaus antecipa a discussão da máquina de Walser, submetendo o homem a uma praticidade que o supera, seja pela velocidade seja pela força:

Para um homem de negócios a ferrugem das máquinas fortes é mais preocupante do que a hepatite do funcionário. É evidente, não são sequer coisas colocáveis lado a lado na balança. A ferrugem da máquina valerá quanto? Cem homens com hepatite? Como fazer estes cálculos sem brutalidade, mas com exactidão? (KK, p. 110).

Mas *O reino* abre-se também como uma espécie de atualização do mesmo homem reinventado no tempo, reeditado numa era de domínio absoluto da técnica, o que o torna eficazmente mais perigoso. Sua capacidade, nesse caso, é paradoxal, pois o conhecimento que o faz ver mais e melhor também o cega, como o iluminismo que o faz descer novamente à treva. O apocalipse que se lê no *reino* talvez advenha de uma sensação cíclica, a de que o homem é previsível, e seus mecanismos de ação podem também ser

manipulados. Se se pode fundar uma tradição, como pensa Hobsbawn (1995), essas narrativas mostram que o horror é uma das instituições preferidas do homem, talvez a mais tradicional:

Não me interessou o confronto de duas forças, por mais desiguais que fossem, interessou-me apenas a Força quando se confronta com a fraqueza'; definindo Busbeck a Força como 'matéria com energia para pôr em perigo outra matéria' e a fraqueza como 'matéria com energia vazia', ou seja: 'sem possibilidades de colocar em situação de perigo uma matéria próxima (J, p. 191).

Um homem: Klaus Klump abre – é o que as narrativas seguintes confirmam – a possibilidade de leitura do paradigma que nos interessa n'*O reino*, o do campo da força que se impõe num momento em que a desordem serve para culpar os fracos: nesse caso, a tetralogia é composta por romances sobre seres perdidos que, por mais particulares que possam ser, não espantam por reeditarem o mesmo homem, vítima ou algoz, de acordo com as circunstâncias. Como nos seres de Kafka (pensemos aqui no Odradek do conto *Tribulação de um pai de família*), há uma perspectiva cósica que atravessa as figuras de Tavares, tornando-os seriais, como ocorre mais claramente em *A máquina de Joseph Walser*.

Não são ainda os tempos de paz. Klover, o gerente da fábrica onde trabalha Joseph Walser, afirma que "a existência, caro Walser, começa a deixar de existir" (JW, p. 46). Essa parece ser a tônica dos tempos em que a máquina fornece a sintaxe para a existência humana, um período em que o homem, obsoleto, precisa ser substituído. A narrativa de Walser é, em suma, o elogio do homem maquinal, do funcionário indiferente diante da traição da mulher (com o patrão Klover). Walser é o melhor operador da máquina: metódico, "adota" peças de 10 cm no quarto onde deveriam ficar os filhos que não nasceram; joga dados à noite com os amigos e se mostra alheio à chegada das máquinas de guerra à cidade e também à morte de companheiros. Seus sapatos, por exemplo, são irresponsáveis, porque de outro tempo. Walser, a máquina que opera a máquina, é o homem de "atenção exata", a raça humana que sobreviverá, assim pensa Klover: "Vê-se que seu corpo, por dentro, é constituído por substâncias constantes; espanta-me até pensar vê-lo envelhecer" (JW, p. 49).

A adaptação parece ser a regra vital de Walser e, assim, ele ilustra bem o reino da maquinaria, a era do plástico e das substituições mecânicas de tudo, seja matéria, seja conceito. Walser busca o essencial, "resistir no meio do reino da desordem, no meio daquilo que Klover costumava designar como *século da imprevisibilidade*." (JW, p. 108).

A máquina substituindo o humanismo atesta o período da eficácia ocupando o lugar da cogitação e, desse modo, a técnica se põe a favor da reprodução de uma nova barbárie. Walser encarna o ser resumido, que repete para não incorrer no inútil, "porque só as repetições acalmavam, só as repetições permitiam

a cada indivíduo voltar a encontrar-se humano no dia seguinte.” (JW, p. 108) E Walser tem a fisiologia preparada para esse fim. No dizer de Žižek, de *Vivendo no fim dos tempos* (2012), ele encarna o espírito do homem que a máquina construiu, porque uma característica evidente do capitalismo (sobretudo do capitalismo tardio), é que se trata de um sistema que se adaptou a tudo, convertendo as coisas a capital de concorrência:

Talvez resida aí a “contradição” fundamental do capitalismo “pós-moderno” contemporâneo: embora sua lógica seja desreguladora, “antiestatal”, nômade, desterritorializadora etc., sua tendência fundamental ao “tornar-se renda” do lucro indica o fortalecimento do Estado, cuja função reguladora se torna cada vez mais onipresente. A desterritorialização dinâmica coexiste com as intervenções autoritárias do Estado, de seus aparelhos jurídicos e outros, e baseia-se cada vez mais nelas. Portanto, o que se consegue discernir no horizonte é uma sociedade em que o hedonismo e o liberalismo pessoal coexistem com uma rede complexa de mecanismos reguladores estatais (e são sustentados por ela) (ŽIŽEK, 2012, p. 329).

O clima que *A máquina* instaura junto aos contemporâneos de Walser mostra um horror naturalizado pelo progresso, pela necessidade de uma força (a economia?) que sujeita o humano. Tal qual a engrenagem de uma máquina, o sistema assume a condição protagonista, e o resto parece converter-se a mero funcionamento. Nessa banalidade, o perigo das forças se tornarem naturais (e, assim, pretensamente reis) faz eco em Hanna Arendt. O mal banalizado, que a filósofa explorou no caso de Eichmann (2003) cresce na narrativa sob a perspectiva de participar de um projeto:

A maldade é uma categoria do raciocínio. Não é uma invenção sobrenatural, nem cresce a partir de substâncias inscritas nos vegetais comestíveis. A maldade é uma categoria do instinto, sim, mas também do raciocínio, da inteligência. Como se fosse uma etapa do percurso que o cérebro matemático faz quando pretende resolver problemas numéricos. Dedução, indução e maldade.

Mas mais distribuída que a maldade está essa indiferença universal que nasce do fato de os corpos estarem violentamente separados mesmo em tempos de calma (ARENDT, 2003, p. 36).

Mas o Walser sem o dedo indicador, o Walser mutilado pela máquina, já não se encaixa num sistema sem trava, quando “as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não”. Aquele que era em pessoa o “instinto da utilidade”, a quem “nenhum excesso” assaltava, é destituído da máquina e realojado num escritório. Como homem útil, tenta transar com Claire, viúva de seu amigo de jogo Fluzst, fuzilado por causa de ideias impróprias. O mal de sua metodologia é também exato: roubar a fivela de um cinto de um cadáver, ou intentar roubar uma mão para substituir aquela danificada, como uma troca de peças.

Também a desierarquização simbólica entre homem, coisa e máquina assinalaria o cósmico tipicamente kafkiano: “As coisas femininas da cidade tornaram-se agressivas. As pernas das raparigas perderam importância. Não há profissões, mas as habilidades aumentaram. Os homens tornaram-se primitivos, mas cada um é general com uma estratégia” (KK, p. 42).

Por exemplo: a perda de um filho insere um problema simples, de caracterização descritiva da coisa perdida. Isso ocorre em *Klaus Klump* durante a guerra, mas se trata apenas da acentuação de uma dimensão além do indivíduo, cuja falência de sentidos que não sejam passíveis de troca assinala a normalização de tudo: “A mãe perdeu a bagagem numa estação. A bagagem era a filha de seis anos. Perdeste a bagagem, mulher. A mãe chora porque não sabe da filha de seis anos: levaram-na! Eles controlam a bagagem toda. A tua filha vestia o quê” (KK, 31). Algo semelhante se passa (embora mais complexo, em estrutura metonímica, o que admite um processo de sofisticação no embotamento sensorial do homem) com a máquina de café que é roubada:

Havia na casa uma máquina de café que fazia ruídos desnecessários e essa máquina desapareceu; a criança olha para cima, para o tanque, e acredita que aquela máquina veio substituir a máquina de café que foi roubada em casa. E foi roubada com o pai. Esta máquina vai trazer o café e o meu pai (KK, p. 108).

Mas, apesar de constituição medular a partir de “parábolas sem chave”, Gonçalo se afasta de Kafka ao entregar-se a uma dominância do reflexivo, do filosófico, da abstração – produzindo conceitos flutuantes, marcados pela resignificação. Esse parece ser o caso dos dois últimos romances da série.

Jerusalém é a narrativa da imposição dos fortes sobre os fracos, num desfile de traumas que reproduzem como heranças, as feridas na memória. Talvez sua ilustração sintética seja o livro de Theodor Busbeck acerca da viagem do horror através dos tempos. Na sua pesquisa, a maldade é, como qualquer matéria, capaz de se reinventar: “Theodor Busbeck tornava assim evidente que a sua investigação mostrara que não existiam povos marcados nas costas com o vínculo exclusivo de sofrendores, nem povos com exclusiva tendência para instalarem o terror”. (J, p. 191) A condição humana que emerge de *Jerusalém*, a de que o mal é uma atividade praticada entre as pessoas, em situações de privilégio histórico, quando os fortes são iluminados, é semelhante, enfim, àquela ilustrada por Hanna Arendt no caso famoso de Eichmann.

Se na cidade de Jerusalém todos se encontram, aqui o desencontro é a tônica da crise do indivíduo ao redor de si mesmo, coçando a ferida: Mylia Busbeck vê a alma, sente uma dor terrível (foi esterilizada) e busca um código novo que a leve à igreja; Theodor Busbeck é médico, casou com Mylia já doente (paciente sua) e busca num gráfico do horror prever a próxima tragédia (só o trabalho poderia livrá-lo dos traumas); Kaas Busbeck, feito por Mylia e Ernest no hospício, é o rapaz de pernas inúteis que, com problemas para

falar, prefere a fotografia; Gomperz, o médico do hospício Georg Rosenberg, elimina os objetos inúteis na ambição de determinar no que um homem deveria pensar; Hanna, como prostituta, pinta os olhos e sustenta Hinnerk; Hinnerk é o ex-soldado que ainda usa sua pistola na cintura, preparado para o pior (“Com os hábitos certos e monótonos Hinnerk procurara diminuir as possibilidades daquilo a que se poderá chamar *o novo*.” J, p. 62); outros se interpõem na história, costurando horrores. Para Mylia, que se separa de Ernst sem saber que tem um filho, parece impossível esquecer o Rosenberg. Por isso matará um homem para começar sua cura, como se atestasse que “os homens normais não sabem que tudo é possível (J, p. 126)”.

Jerusalém desafia por ser um romance feito mais dos pensamentos dos personagens que de suas ações: são blocos, estruturas, frases sem conexões – sensações, manchas, fluxos. É um romance em surto, que renova a “parábola sem chave”. Vale para Gonçalo, assim, o que Adorno (1969) viu acerca do espaço em Kafka – que se tratava de um espaço inespacial. Tavares, como Kafka, evita alusões históricas concretas, como localizações geográficas visíveis. Assim, as parábolas universais acabam tão esgarçadas, que cabem em qualquer história particular, qualquer cultura, geografia.

Aprender a rezar na Era da Técnica põe em prática a lógica de mundo dos fortes, segundo o cirurgião Lenz Buchmann, que sente profundo desprezo pelos fracos, os pacientes. Seu gosto é por passear pelos corpos alheios, submissos a ele quando deitados na maca, pois na doença se entrevê o poder dos saudáveis. Buchmann é homem de livros (como o nome indica) e por isso considera a fé uma inimiga da técnica. Assombra-o a memória de um pai autoritário, Frederich Buchmann, cuja filosofia de guerra insistiu em passar aos filhos. O sentimento era uma trava, e só a capacidade prática valia para os homens superiores. Lenz acaba herdando a sua biblioteca, enquanto o outro filho, um fraco, acaba morrendo.

Acompanham Lenz a secretária Julia e seu irmão, o surdo-mudo Gustav (filhos de um militar morto por Frederich, por ser fraco). A política torna-se também, para Lenz, um terreno onde exercer o ritual da força. Aí encontra ideias semelhantes às suas, de Kestner, correligionário da perspectiva de que o mundo da força estava chegando ao fim:

A partir do momento, dizia Kestner, em que a compreensão e o diálogo substituíram esse instinto de justiça que marcava certas aglomerações de humanos, a partir do momento em que os criminosos começaram a ser ouvidos atentamente por assembleias, em que secretários anotam, com minúcia, todos os argumentos do assassino, a partir do momento em que as árvores mais próximas e as cordas mais robustas deixaram de concluir de imediato, e ainda no local do crime, o veredicto do povo, desde aí nada mais havia a temer (J, p. 188).

Lenz mata Rafa, o louco que trazia para sua casa a fim de torturá-lo com comida e com a imagem da mulher nua fazendo sexo. E se “o medo é o segredo que a felicidade esconde”, Lenz também a mata. Mas

também na doença podem os homens irmanarem-se, e Lenz descobre que é um homem capaz de medo. A casa dos Buchmann vira a casa dos Liegnitz. Gustav, surdo-mudo humilhado por Lenz, arromba sua biblioteca, mas não sabe o que fazer lá dentro. Sem conseguir sequer o suicídio, Lenz tenta cuspir na cara do padre que viera lhe dar a extrema-unção (a quem ele havia amedrontado). Mas Lenz apenas se cospe. Caberia a ele ler *Um homem: Klaus Klump* e entender que “Os homens quiseram introduzir na Natureza coisas inventadas pelos fracos: foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde poderem inventar a compaixão” (KK, p. 12).

De todos os modos, o reino brutalmente humano de Gonçalo choca por ser o dos homens superiores, técnicos – nesse caso a técnica pode confundir-se com a arma: “O cérebro, visto de perto, e entendido profundamente, tem a forma e a função de uma arma, nada mais.” (RT, p. 27). Nesse mundo fechado, o dominante é o senhor da linguagem, e a escrita ilustra os mecanismos da força e da fraqueza, da normalidade e da anormalidade, mais visíveis nos tempos de guerra e, por isso, mais tiranos em tempos de paz (caso da época memorialista em que se passa *Aprender a rezar na era da técnica*). Por essa via, a narrativa de Gonçalo repete a alegoria negativa de Kafka. Tavares e Kafka são partidários da falência do humano (neste, o projeto burguês de sociedade digna para homens dignos; naquele, o projeto capitalista de democracia, igualdade e livre-arbítrio). E não seria exagero dizer que reescrevem o mesmo tema, o do holocausto: o holocausto que em Kafka pode ser antecipado; o holocausto que em Tavares parece superar a cicatriz.

O holocausto cansou até o leitor comum. Mas saturou, sobretudo, a leitura do horror. O narrador, qualquer narrador, depois da maior tragédia do século XX, deteve-se em não mais contar com o humano histórico de antes, porque também a história humana havia sido dissolvida, colecionada como um abajur feito de pele humana. Ao buscar anular o humano no judeu, no homossexual, no cigano e nas ditas “raças menores”, o sistema ideológico nazista anulou toda a humanidade restante, igualando opressores e oprimidos, tornando-os, como na inigualável pergunta de Primo Levi (*É isto um homem?*), menos humanos quando transformados em bichos:

– *Habt ihr verstanden?* (Compreenderam?)

Quem respondeu *Jawoh?* Todos e ninguém: foi como se essa nossa maldita resignação tomasse corpo por si, tornando-se voz coletiva por cima das nossas cabeças. Todos, porém, ouviram o grito do homem que ia morrer; esse grito transpôs as velhas, grossas barreiras de inércia e remissão de homens: – *Kamaraden, ich bin der Letzte!* (Companheiros, eu sou o último!) (LEVI, 1988, p. 218-219).

A condição de *Häftlinge* é, em síntese, um aniquilamento das memórias de sujeito, de humano, de vivo. Ser prisioneiro – de quê? – leva a uma tal quebra da lógica de mundo (quebra dos paradigmas de

realidade diante da fome e do sofrimento). Em Levi, embora a guerra seja historicamente verificável, não o é a condição do Campo, cuja verossimilhança ameaça dia a dia o juízo de todos. Nesse caso, parecem ter sobrevivido os que mantiveram a consciência de sujeitos, a memória e o discernimento do real sob a tortura. Só assim o humano resistiu sob o bicho, e isso significou o fim da guerra:

Quando consertamos a janela quebrada e a estufa começou a espalhar calor, pareceu que algo se soltava dentro de nós, e Towarowski (um franco-polonês de 23 anos, doente de tifo) sugeriu que cada um oferecesse uma fatia de pão a nós três que trabalhávamos; a sugestão foi aceita.

Ainda um dia antes, esse acontecimento seria inconcebível. A lei do Campo mandava: "Como o teu pão e, se puderes, o do vizinho", e não havia lugar para a gratidão. Isso significava que o Campo estava mesmo acabado.

Foi o primeiro gesto humano entre nós. Acho que poderíamos marcar naquele instante o começo do processo pelo qual nós, que não morremos, de *Häftlinge* voltamos lentamente a ser homens (LEVI, 1988, p. 234).

Como narrar depois disso, senão com a indiferença, único valor que ainda parece acrescentar horror diante do horror. Lembremos o uso do método de Eichmann no julgamento de Jerusalém (ilustrado por Hannah Arendt), e ele parecerá ficcional, pertencente ao universo ou de Kafka ou de Tavares: Eichmann, acusado da morte de milhões de judeus, não se confessa antisemita, mas apenas um homem que "cumpria ordens". A burocracia mostrou-se um método eficaz de produzir o trauma buscando-se o alibi para o humano, mas é preciso narrar como Kafka ensinou um pouco antes: sendo insciente. Em Tavares, o narrador precisa tratar do horror – há um reino todo disponível – e então seu método é o de Eichmann, e ele cumpre ordens.

O narrador de *O reino* (estranhamente monológico nestes tempos de pluralidade discursiva) se apresenta semelhanças com Kafka, não possui a mesma linguagem algo "neutra", em ordem direta, do escritor de Praga. Ao contrário, Gonçalo M. Tavares imprime a sofisticação sintática e semântica na sua escrita, transferida sobretudo ao discurso do narrador, mas também ao dos personagens. A voz constante do narrador é opaca, devassável. (Ou se deveria dizer as vozes dos narradores – a voz de *O reino* é sempre a mesma voz? A julgar pelas semelhanças de estilo e procedimento narrativo, parece aceitável que sim). Trata-se de um narrador de vidro, que não conta com o mistério porque nada esconde – e sua matéria narrativa é distribuída entre as cenas (lembra um teatro, mas não há palco, senão um espaço de arena, onde se representa para todos os lados). É um narrador sem corpo, já que nada nele parece fixar-se. Esse narrador se empenha na neutralidade, age de modo higiênico, burocrático, como aquele que cumpre ordens. Por isso a voz "lava as mãos" e se ausenta. Na sua atitude, que é só linguagem,

todos os elementos narrativos repelem, e não há acolhimento. Também no espaço de que participa, não deixa vestígios. Como uma política do narrador, há uma resistência sem deslize de resistir ao narrado, embora se extravase certa ideologia perdida em diálogos bastante teatrais, que lembram por vezes a seriedade cômica das falas de filmes de Quentin Tarantino: como em *Pulp Fiction* (1994) e *Kill Bill* (2003), os diálogos em pastiche nos levam à sensação do deboche, sobretudo quando se acentuam as marcas artificialmente humanas, as marcas do postigo. Por isso, não há qualquer esforço de fazer crer que o narrado é sobre uma verdade. Tanto que o pastiche às vezes se estende ao enredo, como na cena final de *A máquina de Joseph Walser*, quando Klover joga os dados com Walser para ver quem dos dois receberá a bala única que aguarda na arma. Aí *O reino* bem poderia ser o de Hollywood.

Como em Kafka, o horror torna-se normalidade num reino onde não cabe o espanto, porque qualquer espanto incorreria no inverossímil. Também aqui se pode ler o “negativo da verdade” de que fala Adorno (1969). Aquilo que costumava ser violento transfere-se para uma via de passagem. Nesse reino, é a normalidade que se mostra fascista. É o que propõe Benjamin no célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* – o progresso, imposto como normalidade, se assemelha a uma lei da qual se escapa pela via da exceção:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que a nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Se leio *O reino* como leio Kafka, é preciso fugir da alegoria e aceitar que ao lado do reino de Gonçalo M. Tavares não há outro reino, do qual as suas narrativas são hipérboles ou meras caricaturas. Porque não há mesmo qualquer reino ao lado. Qualquer mediação é esforço externo, que parte do abandono da operação corajosa da leitura. E a leitura convida a uma totalidade narrativa ela-mesma, que se basta como pretensamente normal e, por isso mesmo, tirana. E esse parece ser o intuito de um narrador indiferente ao que narra.

Se não há reino específico, este reino é o nosso – ali estão os códigos de uma sociedade conhecida. Por isso *O reino* de Gonçalo constitui, apesar da temática visceral, uma obra sem peso, que dispensa a

culpa. Como narrativa “aliviada” (o termo é de Jameson, 1997), lê-se o horror naquela perspectiva da incapacidade que a linguagem tem, em Hegel, de proclamar o específico. O horror aqui fica também impossibilitado de particularizar-se, como o reino também não está distante do universal: o cavalo morto na cidade de Klaus Klump é um calendário, pois “os dias não são diários”. É o efeito que a escrita de Gonçalo alcança a partir do texto sem pretensão de obra, da leveza da abertura, da insegurança da velocidade, da riqueza da incerteza.

2 UM REINO FEITO DE IDEIA (O QUE DIZ O REINO)

A “tempestade do progresso”, segundo Benjamin, pode também ser lida como a barbárie executada não pela ignorância, mas pela civilização:

Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Mais: a crença no desenvolvimento da técnica como elemento redentor, capaz de fustigar os atrasos da religião e da moral anêmica do humanismo, faliu com o capitalismo. Pelo progresso técnico, cuja sustentação é o trabalho, o homem alcançaria sua condição superior. Mas a técnica, antes de libertar, forneceu ao homem uma asa pesada, cada vez maior para um voo cada vez mais impossível. Desde então nunca o futuro tornou-se tão indisponível e ao mesmo tempo tão desejado. Nunca como antes a barbárie foi tão alimentada pela utopia. O resultado (ver na obra de Tavares) é que, intentando explorar ao máximo o proletariado, eliminou-se o senhor, que se avassalou, também ele, em nome de um sistema – o produzir pelo produzir, o consumir pelo consumir, o trocar pelo trocar e, assim, existir pelo existir (“a existência, caro Walser, deixou de existir”). Benjamin enxerga bem os efeitos desse progresso que jamais visou o homem, mas a dominação da natureza:

Esse conceito de trabalho, típico do marxismo vulgar, não examina a questão de como seus produtos podem beneficiar trabalhadores que deles não dispõem. Seu interesse se dirige apenas aos progressos na dominação da natureza, e não aos retrocessos na organização da sociedade. Já estão visíveis, nessa concepção, os traços tecnocráticos que mais tarde vão aflorar no fascismo (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Foi Habermas quem analisou essa sociedade pós-industrial, ponderando que o saber científico seria

uma espécie de discurso, instaurando, assim, uma visão crítica para velhas legitimações, aquelas verdades de imposição ou de poder. O conceito de razão técnica se confundiria, desse modo, com o de ideologia. E, mesmo quando o processo de dominação se torna racional, não se elimina seu caráter opressivo. Pelo contrário, na liberdade – sobretudo sob a ilusão de conforto – a opressão se faz mais eficaz:

O método científico, que conduzia a uma dominação cada vez mais eficaz da natureza, também proporcionou depois tanto os conceitos puros como os instrumentos para uma dominação cada vez mais efetiva do homem pelo homem através da dominação da natureza... Hoje dominação se perpetua e se estende não apenas através da tecnologia, mas como tecnologia, e oferece a grande legitimação de um poder político expansivo que engole todas as áreas da cultura. Neste universo, a tecnologia também proporciona a grande racionalização da falta de liberdade do homem e demonstra a impossibilidade técnica da realização da autonomia, da capacidade de decisão sobre a própria vida (HABERMAS, 1968, p. 58, tradução minha).

O espaço que Gonçalo Tavares rascunha nos romances de *O reino* também é o mundo onde a técnica saturada parece ter esgotado seu poder de ilusão, e um mundo pós-ideológico dialoga com algumas teorias pós-modernas (ainda) marxistas. É um reino ajustado, sim, ao “colapso das esperanças utópicas”, nas palavras do esloveno Slavoj Žižek: “De maneira bastante lógica, na medida em que a economia é considerada a esfera da não ideologia, esse admirável mundo novo de mercadorização global considera-se pós-ideológico” (ŽIŽEK, 2012, p. 301). Choca que seja um mundo sem mídia (quase não há rádio ou televisão nos quatro romances de *O reino*, entretanto, a sensação de que os personagens desfilam por uma tela é premente) e sem mercado evidente (um reino pós-mercado só seria possível na literatura). Nessas narrativas, lemos a repetição das atrocidades individuais e humanas em carrossel, e o terror parece renascer como marca de ordem numa época de saturação da democracia, quando as marcas de hierarquia se dissolveram. Essa parece ser a atmosfera de *Jerusalém*, sobretudo na imagem de Mylia e seu desejo de ingresso numa igreja devido ao fato ter matado um homem. Hannah Arendt pincelou precisamente a “catástrofe da moral” (termo de Žižek) como possibilidade de que o terror possa conviver com as práticas burocráticas simples, e ser incorporado à normalidade. É o caso de Eichmann, levado a Jerusalém para receber a pena de morte, segundo a própria vítima, por ter cumprido ordens, como se houvesse espaço, nos tempos do pós-guerra, para a técnica e sua burocracia sem marcas de ideologia.

Outra possibilidade de ler *O reino* é aceitá-lo como Ideia (a Ideia de Alain Badiou) e assim encarar que a verdade não está nos fatos (inclui-se a História), mas também na hipótese e (por que não?) na hipótese literária de real. O real sempre existiu em condições muito difíceis de encontrar, senão em atmosferas absolutamente particulares. No mundo contemporâneo, no qual o real se multiplica naquelas

estruturas que Baudrillard chamou de simulacros e que Debord classificou como espetaculares, o real parece ser mais franco na ficção. Uma narrativa – as narrativas de Gonçalo Tavares e de Kafka, para ilustração – constitui sistemas corrosivos das pretensões de verdade e normalidade, cuja tirania se estabelece a partir de uma instância de normalidade. O *reino* de Tavares é o espelho quebrado, onde a realidade não se espelha senão como anormalmente reconhecível. O *reino* é uma Ideia, uma projeção de real potencialmente significativo. É que o Real, aquele de Lacan, não encontra projeção simbólica senão como ideia. É este o ponto de partida de Alain Badiou, e que ele propõe como conceito de Ideia: “a Ideia é uma mediação operatória entre o Real e o Simbólico” (BADIOU, 2012, p. 140). Pela Ideia, a verdade só se encontra estruturada sob molde da ficção. Contra a ficção, a Ideia enquanto potência de Real, Badiou delimita o “estado da situação”, cujas forças se impõem como normalidade, limitando as possibilidades de desgarramento da interpretação. É dizer que um sistema todo se impõe como normal, estabelecendo aí uma nova barbárie, a da aceitação de um estado completo de coisas:

A história de uma vida é por si mesma, sem decisão nem escolha, uma parte da história do Estado, cujas mediações clássicas são a família, o trabalho, a pátria, a propriedade, a religião, os costumes... A projeção heroica, mas individual, de uma exceção a tudo isso – como é um processo de verdade – também quer estar em partilha com os outros, quer se mostrar não só como exceção, mas também como possibilidade agora comum a todos. E esta é uma das funções da Ideia: projetar a exceção no comum das existências, preencher o que só faz existir com uma dose de inaudito. Convencer meu entorno individual, esposo ou esposa, vizinhos, amigos e colegas, de que existe também a fabulosa exceção das verdades em devir, de que não estamos fadados à formatação de nossa existência pelas exigências do Estado. É claro que, em última instância, apenas a experiência nua, ou militante, do processo de verdade, forçará a entrada desse ou daquele no corpo de verdade. Mas para conduzi-lo ao ponto em que essa experiência ocorre, para torná-lo espectador e, portanto, já meio ator daquilo que importa para uma verdade, a mediação da Ideia e a partilha da Ideia são quase sempre necessárias (BADIOU, 2012, p. 144).

O *reino* de Tavares é real, no sentido que também Žižek atualiza o conceito de Lacan: como a realidade é meramente simbólica, o Real não pode ser associado a ela, senão a uma pretensão de realidade que alguma força faz impor. Ele não é realidade e no entanto se insere nela, como aquilo que a linguagem busca sem êxito alcançar. Mas o Real não se manifesta positivamente e, por isso, não pode ser representado pela linguagem verbal. O Real mostraria sua cara por entre as brechas da malha simbólica. É dessa “malha simbólica” que se ergueria a realidade, a mesma estrutura que ergue as ficções. Por isso realidade e ficção partilham do mesmo desejo de Real, um desejo insatisfeito, como insatisfeita parece ser a narrativa de Gonçalo.

Žižek aponta situações nas quais a realidade e sua simbologia não limitariam as manifestações do Real, como o sonho e o mundo virtual. Mas talvez a literatura pós-moderna, no que ela apresenta de mais irresponsável e imprevisível, pode ser, também ela, uma franja onde o Real faz sua sombra. No *reino* de Tavares, por exemplo, como se vê em Kafka também, não parece haver a pressão das regras simbólicas de uma realidade circundante. Ao contrário, na expressão negativa desse mundo, entendemos a passagem de algo que arranha a realidade sem nunca se afastar plenamente dela. No *reino*, as leis que ordenam o nosso mundo são postas em foco e efervescem (talvez seja a máxima da literatura atual). São leis absurdas tanto lá quanto cá, mas leis às quais os homens obedecem não porque são simplesmente leis, mas porque a regra é obedecer (o Simbólico lacaniano é lido assim em Žižek). Por isso *O reino* é também um lugar onde se ilustra a “violência bárbara que sustenta a face pública da lei da ordem” (ŽIŽEK, 2012, p. 21).

Como a religião dos períodos pré-iluministas foi, na “era da técnica”, apenas substituída pelo apego cego à mercadoria tecnológica, a vida cotidiana exposta nos romances de *O reino* é uma amostra do ritmo estúpido a que estamos sujeitos, uma verdade que não transpassa as regras de mera conveniência financeira e midiática. É assim que executamos nossos “mandatos simbólicos” (o termo é outra vez de Žižek) de modo inconsciente, opressivo, mas sem saída. Não há como escapar do mandato da gasolina, do mandato do plástico, do estacionamento pago, dos seguros materiais e vitais, dos planos de saúde particulares, de aposentadoria, e da divulgação desenfreada do que fazemos. O rosto deve estar exposto nas redes sociais, bem como as fotos inerentes ao nosso roteiro de vida, para que alguém nos queira comprar. Trata-se de viver sob uma convenção insípida de viver, como se o mundo estivesse, nos tempos de paz e de democracia, livre da barbárie. Sobre essas convenções, assentamos nossa existência que, não raro, entra em colapso, demonstrando que, se todas as utopias falharam e estamos em guerra, ou aprendemos a viver assim ou renunciamos. Ora, se estivermos em guerra, continuaremos a repartir a imagem de que tudo está em plena normalidade. Este parece ser o novo engajamento, o da estupidez consciente e coletiva:

(Pessoalmente, só gosto de falar palavrões em público, nunca em particular, quando acho os palavrões estúpidos e inconvenientes, ou mesmo indecentes...). Portanto, a violação das regras públicas não é praticada pelo ego privado, mas imposta por essas mesmas regras públicas, que são redobradas em si mesmas (ŽIŽEK, 2012, p. 24).

O dedo de Joseph Walser é, por isso, ilustrativo: sua máquina não é outra senão a que prende, a que rouba seu dedo indicador, tornando-o, de um lado, um incapacitado para o tiro e, de outro, um ser distante, desconhecido, uma máquina sem uma peça, para a transa mecânica com a amante Claire. Walser não é

mais simbolicamente Walser, e a amante não reconhece o homem a quem, por um mandato simbólico, pensou em se entregar.

Mantêm-se uma história artificial, conveniente (já não se sabe a quem?), e que talvez se estruture como força de oposição a outra, a utópica, a ideal, cuja forma aparece rastreada pelo medo, como se a diferença pudesse ser a tinta que dará cor a figuras apocalípticas. Ou talvez tenhamos medo de retornar à sempre retornável cicatriz de duas grandes guerras e, nesse caso, mais que horror, ainda pareceremos seres regulados pelo trauma. O fato é que, para viver em paz nos tempos de paz, ou se aceita a hipocrisia consciente ou o sorriso franco do idiota.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. Apuntes sobre Kafka. In: **Crítica cultural y sociedad**. Barcelona: Ed. Ariel, 1969.

ARENDT, Hannah. **Eichmann en Jerusalén**. Un estudio acerca de la banalidad del mal. Trad. Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2003.

BADIOU, Alain. **A hipótese comunista**. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HABERMAS, Jurguen. **Ciencia y técnica como "ideología"**. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Madrid: Tecnos, 1968.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**. Fragmentos filosóficos. 1947. Disponível em: <<http://antivalor.vilabol.uol.com.br>>. Acesso em: 01 set. 2017.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

KAFKA, Franz. **Essencial**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

TAVARES, Gonçalo M. **Um homem**: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

----- . **A máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

----- . **Jerusalém**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

----- . **Aprender a rezar na era da técnica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008.

----- . **Vivendo no fim dos tempos**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.